

シニャックとアナーキズム（1）： “社会的芸術”（上）

千 足 伸 行

（1）はじめに

スーラ（1859－1891）が夭折した後、新印象派を牽引したのはポール・シニャック（1863－1935）であった。彼はその作品だけでなく、『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派へ』（1899）をはじめとする著作活動や“行動する画家”としての積極的な“布教活動”により新印象派の勢力拡大に多大の貢献をしている。ピサロ、ゴッホ、マチス、あるいはイタリアの未来主義者、初期のカンディンスキー、モンドリアンなどが一時新印象主義（点描主義）に傾いたのも、スーラ以上にシニャックの影響が強かったと言えるし、彼が1909年から死の前年の1934年まで25年間にわたってアンデパンタン協会の会長を務めたことも、新印象派における彼の存在の大きさを印象づけている。スーラをキリストとすれば（スーラの32年の生涯はキリストのそれに近かった）、シニャックはキリストに後事を託されたペテロ、あるいはパウロにもたとえられようが、画家としても人間としても寡黙だったスーラに対し、シニャックは発言し、主張する画家であった。無論、ゴッホ、セザンヌ、ゴーギャンといった画家たちも日記、手紙、エッセイ、インタビューといった形で画家としての信条を語ったが、彼らの発言がいわば独白的な性格が強いものに対し、シニャックの場合、『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派へ』に見られるような、何をいかに描くかといった絵画論的な論議に加え、時代、あるいは社会に向けても積極的な発言を繰返している。シニャックは人間としては「実証主義者であり、進化を、進歩を、歴史を、労働の対価を重んじる19世紀の人」¹⁾であった。ここで言う“実証主義者”とは科学的な色彩理論にもとづく分割技法（Divisionism、いわゆる点描法）の“元祖”のひとり、確立者としてのシニャックであり、“進化”、

“進歩”とは世紀末の思想的バックグラウンドのひとつであった進歩主義的、未来主義的なオプティミズム、あるいは楽園志向であり、“労働”云々とは労働者寄りの、言い換えれば“左寄り”のシニャックのスタンスを語っている。楽園志向、“左寄り”とはここではシニャックのアナーキズムと言い換えてもとてもよく、この小論もシニャックとアナーキズムとのかかわりをテーマとしている。

シニャックとアナーキズムの問題は新印象派とアナーキズムの問題とも言い換えられるが²⁾この問題と、これとは切っても切れないシニャックの人と芸術に対する関心は最近とみに高まっている。スーラに次ぐ新印象派の“二番手”としてのシニャックに対する関心は長らく高いとはいえなかったが、最近のシニャックの復権はめざましいものがある。特筆すべきは2000年にF. カシャンによるカタログ・レゾネ³⁾が刊行されたことで、今後のシニャック研究に一層のはずみをつけることは疑いない。シニャック、新印象派関係の展覧会も近年目立っているが、そのいくつかを挙げれば、1996年から97年にかけてグルノーブル、ドイツのミュンスター、ワイマールで開かれた「シニャックと色彩の開放」は、シニャックとその周辺の120点あまりの出品作（油彩）により、今世紀初頭のフォーヴィスム、ドイツ表現主義への影響を跡づけている⁴⁾。同じ1997年にケルン（ワルラーフ・リヒアルツ美術館）とローザンヌ（フォンダシオン・エルミタージュ）で開催された「点描主義：ジョルジュ・スーラの軌跡を追って」⁵⁾も、170点近い油彩を展示してフランスのみならずベルギー、オランダ、ドイツの新印象派の軌跡を総観した注目すべき展覧会である。2000年にはパリ（グラン・パレ）、アムステルダム（ゴッホ美術館）、ニューヨーク（メトロポリタン美術館）で出品総数182点に及ぶシニャック展が開催され⁶⁾、2003年にはスイスのマルティニー（MARTIGNY）でも出品総数130点あまりのシニャック展が開催された⁷⁾。新印象派に対する関心の高まりの集大成とも言えるのが、2005年にパリのオルセー美術館で開催された「新印象派：スーラからクレーへ」⁸⁾である。タイトルにある通りスーラからモンドリアン、カンディンスキー、ボッチョーニ、セヴェリーニ、クレーにいたるフランス、ベルギー、ドイツ、オランダ、イタリア各国の新印象派とその影響を130余点の油彩でたどるもので、テーマ的には「シニャックと色彩の開放」の拡大版である。これらの展覧会のカタログもまた今後のシニャックと

新印象派研究の必須文献となることは論を待たないが、「新印象派：スーラからクレーヘ」展のカタログに掲載された E. AMIOT-SAULNIER の論文「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌと新印象派」は最近の新印象派研究の一動向を語るものであろう。

生前の名声に比し、没後は長らく不当な評価に甘んじていたシャヴァンヌ⁹⁾の近年の再評価が、象徴主義の再評価と連動していることは言うまでもないが、1994年のアムステルダムのゴッホ美術館での回顧展¹⁰⁾は、こうした動きにとって大きな弾みとなった。この点で特筆に値するのが2002年にヴェネツィアのパラッツォ・グラッシで開催された「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌからマチス、ピカソへ：現代美術に向って」¹¹⁾である。出品作家はシャヴァンヌとヨーロッパ各国の象徴主義者に加え、マチス、ピカソ、レジェ、ドラン、ヴァラドンといった画家にまで広がり、そのためシャヴァンヌとのかかわりが見えにくくなっている憾みはあるが、ここでもスーラ、シニャックを中心とする新印象派と20世紀のモダニズムへのシャヴァンヌの影響、そのかかわりが焦点のひとつとなっている。シャヴァンヌ文献（単行本）としては最も新しいもののひとつである J.L.ショー（Shaw）の『夢の世界：ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ：モダニズムとフランスのファンタジー』¹²⁾でもスーラ、シニャックへの影響が論じられているが、基本的に過去を、歴史を、神話を描くシャヴァンヌと、現代を描くスーラ、シニャックとの差に加え、平塗りの色彩による艶消しの、ものさびたフレスコ画を思わせるシャヴァンヌと、分割主義、あるいは点描法による輝かしい色彩がトレードマークの新印象派との間には技法的、様式的な接点は皆無といってよい。接点があるとすれば、壁画的な規模の作品と装飾的な絵画についての両者の関心と、シャヴァンヌからスーラ、シニャックへの構図的な影響、さらには牧歌的、楽園的なイメージであろうが、これらの問題は本論のテーマから逸脱するので、ここでは触れない。

（2）シニャックとアナーキズム

1863年にパリの比較的裕福な馬具商の息子として生れたシニャックの若い頃の生活環境に、後年のアナーキスト・シニャックを示唆するようなものは特には見られない。しかし中学時代のシニャックは将来は建築

家という両親の希望に反して絵も描く文学少年であり、結局彼は絵の道を選ぶが、この頃すでに彼は仲間の“反偽善”（＝反ブルジョワ）的、かつ“反体制的”なグループに参加していた¹³⁾。こうした素地はあったにせよ、後年シニャックをアナーキズムに駆り立てた決定的な要因として考えられるのは次の二点である。

ひとつは時代の影響である。広い意味でのアナーキズムの歴史は古代にさかのぼり、キリストこそ最初のアナキストであったとの見解もあるが¹⁴⁾、近代のアナーキズムはサン・シモン、フーリエ、ゴドウィンといった先駆者を別にすれば、有名な『所有とは何か』（1840）で、おそらく初めてみずから“アナキスト”（アナルシスト）と名乗り、“アナーキズムの父”と呼ばれたピエール＝ジョゼフ・ブルードン（1809－1865）に始る。ブルードンと同時代人のロシア人バクーニン（1814－1876）も重要なアナキストであるが、アナキスト・シニャックにとって特に重要なのは同じくロシア人のクロボトキン（1842－1921）とフランス人のジャン・グラヴ（1854－1939）である。これら2人とシニャックとの関係については、彼の《調和の時代》とからめて改めて論じたい。

新印象派の画家シニャックのデビューを1884年5月の第1回アンデパンダン展とすれば¹⁵⁾、アナーキズムが彼にとってより身近な存在となったのもこの頃であった。この頃（31歳）のシニャックは、パリのブラッスリー・ガンブリニユ（GAMBRINUS）に足繁く通っていた。ここで彼はフェリックス・フェネオン、ギュスターヴ・カーン、ジャン・モレアス、ジャン・アジャルベールといった象徴主義の批評家、作家と親交を結んだが、彼らの大半はあからさまに、あるいはひそかにアナキストであった。言うまでもなく、シニャックは本来の意味での象徴主義者とはいえないが、しかし当時のシニャックの交遊録の中には上記に加え、詩人のマラルメ、ポール・アダム、オクターヴ・ミルボー、ベルギーの詩人ヴェルハーラン、批評家のオクターヴ・モースなどが含まれていた。ジャン・メトロンのよれば「象徴主義とアナーキズムとの年代的な並行関係は、両者の相互的な共感と呼ぶこととなった。彼らは文学においては象徴主義者、政治においてはアナキストであった」¹⁶⁾。

ポール・アダム、ルネ・ギル、スチュアート・メリル、アドルフ・ルッテ、エミール・ヴェルハーラン、カミーユ・モークレール、ギュス

ターヴ・カーン、レミ・ド・グールモン、それにフェリックス・フェネオンなど、象徴主義の詩人、批評家がアナーキズムに魅力を感じたとすれば、両者が時代的に符合したことに加え、アナーキズムの基本的な精神である反権威主義、個人主義、自由主義にも負うところが大きかったはずである。グールモンは象徴主義とは何か、と自問して、次のように言う。

「象徴主義とは文学における個人主義、芸術における自由、既製の公式の放棄、新しいもの、変ったもの、そして奇妙と思われさえするものへの傾斜を意味する。(……) 詩人にとって、象徴主義は自由詩と結びつけられているように思われる」¹⁷⁾。「象徴主義とは過激であり、時流に迎合せず、誇張癖があるとは言え、ともあれ、芸術における個人主義の表現なのである」¹⁸⁾とも言う。

ギュスターヴ・カーンの見解もグールモンのそれと大差ない。

「象徴主義の最も明らかな貢献、それは自由詩である。象徴主義という言葉がロマン主義と同様に意味曖昧としても、(……)、その意義は明らかである。つまり自由詩とはその輪郭が極めて鮮明な何かであり、柔軟性に富む個人主義的な詩である」¹⁹⁾。

グールモンの言うように象徴派の文学的自由主義から生れたのが、ランボー、ヴェルレーヌ、ラフォルグ、モレアスなどが実践した“自由詩”であった。象徴主義がアナーキズムと接点を持ったとすれば、それは自由詩という形式を介してであった。自由詩の運動は「イギリス、アメリカですでに展開していたが、しかし文学的な形式を決定するドグマが長らく聖書のように神聖視されていたフランスでは、これに対する抵抗ははるかに強かった」²⁰⁾。自由詩に対する“抵抗勢力”のひとりであった詩人ジャン・ポーランによれば「伝統的な詩は愛国的かつ国民的である。新しい自由詩はアナーキズム的、かつ反愛国的である。(……) 1890年代を席卷した自由詩のための闘争について、第三共和制下の国民や政府はその内のひとつの現れしか見なかった。テロリズムというアナーキストの行為である」²¹⁾。自由詩の擁護者のひとりであったアメリカの詩人スチュアート・メルルは逆に、自由詩を生んだ象徴主義的アナーキズムを積極的に評価している。

「象徴主義理論の強みとは、まさにそのアナーキズムにある。それが詩人に要求するのは、ただ彼が大きな意味を持つこと、つまり個

人主義的であることである。(……) 実際、象徴主義者とは文学におけるアナーキストである」²²⁾。

新印象派における分割(点描)主義は、少なくともシニャックの意識の中では象徴派における自由詩と同様に、美的な反権威主義であり、自由主義の輝かしい“戦果”であった。しかしその科学的、理論的な“処方箋”とこれにもとづく技法的な画一性は、いわゆる詩法(prosody)にとらわれない自由詩とは極めて対照的といわねばならない。実際、一定の“型”をもった新印象主義の技法は習得ないし模倣しやすく、スーラが危惧したように²³⁾結果的に多くの追随者、亜流を生むことにもなった。

象徴主義者との交流が本格化した1880年代後半のシニャックの身边で重要な意味を持つのは、1879年にジュネーヴでクロボトキンとエリゼ・ルクリュ(RECLUS)によって創刊されたアナーキズムの雑誌「ル・レヴォルテ」(LE RÉVOLTE)がジャン・グラーヴに引き継がれ、1885年にその拠点をパリに移したことである。1887年、同誌は政府の弾圧を受けて廃刊したが、すぐに「ラ・レヴォルト」(LA RÉVOLTE)と衣替えて刊行を継続した。これはフランスにおけるアナーキズムの最も重要な機関誌のひとつとなったが、1891年の同誌に寄せたシニャックの一文はアナーキズム、というよりここではむしろ芸術の社会性についての彼の信条を語っている。それによると、新印象派の画家たちは「サン・トゥーアンあるいはモンルージュのむさ苦しくも活気に満ちた労働者の生活を描くことで、あるいは土砂の堆積の近くの労働者や熱く燃える溶鉱炉のわきの鍛冶工のがっしりした、不思議な色合いの姿の再現を通じて、あるいは、この方がいいのだが、過渡的な現代の墮落現象に極めて敏感であったスーラが描いたようなダンスやカンカン踊り、サーカスなどのデカダンな楽しみの総合的な再現を通じて、今日労働者と資本家との間に生じている大きな社会的な闘争の証人となっているのである」²⁴⁾。

上の一文から読み取れるのは、シニャックのいわば穏健なアナーキズムである。反政府的、反体制的な行動に直接出るのではなく、場末の労働者や世紀末の“デカダン”な楽しみを描くことで、画家は時代を批判し、新しい社会に向けての闘争に参加し、時代の変革に寄与するというのがシニャックのスタンスであった。労働者あるいは農民を主題とし、ある種のメッセージ性をたたえた“社会的”な絵画はすでにミレー、

クールベ、ドーミエが、シニャックの同時代人ではスタンラン、ベルギーのレオン・フレデリック、ウジェーヌ・ラルマン、画家としてより彫刻家として有名なコンスタンタン・ムニエなどが描いているが、シニャックが生きたのは資本主義が高度に発展し、階級闘争が激化し、社会主義、共産主義が大きなうねりとなった時代であった。彼はミレーやクールベのように田園の詩情や労働の美德を謳うことはしない。シニャックはジャンルとしては初期から晩年までほぼ一貫して風景に重きを置いたが、しかしアナーキスト・シニャックの視線の向かう先は第一に都会であり、都会の労働者であり、彼らを搾取し抑圧する政府であり資本家であり、ブルジョワであった点を忘れてはならない。

(3) スーラとアナーキズム

上の引用文でシニャックはスーラを「過渡的な現代の墮落現象」を取り上げた画家と見て、彼の《シャユ踊り》(図1)、《サーカスの呼び込み》(パレード)、遺作ともいうべき《サーカス》といった作品を「デカダンな楽しみ」を描いたもの、つまり社会批判的な作品と見ている。しかしスーラがどこまでアナーキズムに傾いていたか、仮りにいたとして、



図1 スーラ《シャユ踊り》、1890年、オッテルロー、クレラー・ミュラー美術館

それがいかに作品に反映されているかは微妙な問題である。“目の人”であると同時に“言葉の人”でもあったシニャックとは対照的に極めて寡黙で、自己について、自己の芸術についてほとんど語ることのなかったスーラ自身はこの問題に答えない。M. ツィンマーマンによるとスーラが生前に売ったり、人に贈ったりした絵は多くはなかったが、その多くはない絵を入手したのは大半がアナーキストの詩人、批評家であった。例えば1886年にオンフルールの港の風景を“友情価格”で買ったのはベルギーの詩人ヴェハーランであり、1890年に《シャム踊り》を買ったのは批評家のギュスターヴ・カーンであり、オンフルールの別の風景を買ったのは自他共に認めたアナーキスト兼批評家のフェネオンであった²⁵⁾。だからといってスーラがアナーキストであったことの証明にはならないが、少なくとも彼が象徴主義サークルを通じてアナーキズムになじんでいたことは考えられよう。

スーラ、シニャックの最初の理解者であり、擁護者であった批評家のフェリックス・フェネオンから印象派研究の権威ジョン・リウォルドに宛てた書簡の一節によると、「文学および芸術における彼（＝スーラ）の同志、ならびに新聞、雑誌の彼の支持者たちはアナーキズム的な環境の中にいました。もしスーラの見解が彼らのそれと著しく違っていたら、それは人に気付かれずにはいなかったでしょう」²⁶⁾。この一節だけではスーラがどの程度にアナーキズムにコミットしていたか、いたとしてそれが単に心情的なものであったか、なんらかの意味でそれが作品に反映しているか否かは明らかでないが、スーラが（フェネオン自身を含む）アナーキストたちと交流し、意見の交換をしていたことは十分考えられよう。

一方、P. スミスはスーラのアナーキズムには懐疑的な立場を取っている。彼によるとスーラの芸術は「第一に彼の政治的信条がどうあれ、人間スーラの直接的な反映ではない。第二にスーラと親しかった象徴主義者たちは、彼が画家として活躍していた頃はアナーキズムとはほとんどかわりを持たなかったのである」²⁷⁾。それゆえにスーラとアナーキズムとの関係は極めて稀薄であるという。しかしこれには多少の疑問なしとしない。

スーラが32歳の若さで世を去ったのが1891年、上に引用したシニャックの論評が出た年でもあるが、この年には多くのアナーキストが逮捕さ

れ、グラヴもかつてクールベが投獄されたサント・ペラジーに投獄された。アナキズムが先鋭化し、アナキストによる要人暗殺が相次ぐのはこの頃からの数年間である。1892年にはクリシーのアナキストたち、および名うてのアナキスト、ラヴァシヨル（1839-1892）の裁判にからむ政府の要人へのテロリズムが相次ぎ、特に4月のレストラン・ヴェリ（VÉRY）の爆破事件は2人の死者を出した。この年の7月にはラヴァシヨルがギロチンにかけられ、翌年12月にはオーギュスト・ヴァイアン（1861-1894）が会期中の国会議事堂に爆弾を仕掛けている。こうした動きに危機感を募らせた政府はこの年、“大罪法”（*lois scelerates*）²⁸）を發布して不穏分子に対する監視を強め、結社の自由を制限し、ジャーナリズムに対する弾圧、検閲も一層厳しさを増した。負傷者は出したが、死者が出なかったにもかかわらず、議事堂に爆弾を仕掛けたヴァイアンは死刑に処せられた。ヴァイヤンの行為は一般の人々の目にはテロリズムというよりパナマ事件で腐り切っていた政府に対する命がけの警鐘、あるいは勇気あるプロテストと映り、ラヴァシヨルと共にヴァイアンも“アナキズムの殉教者”として英雄視されるほどであった。

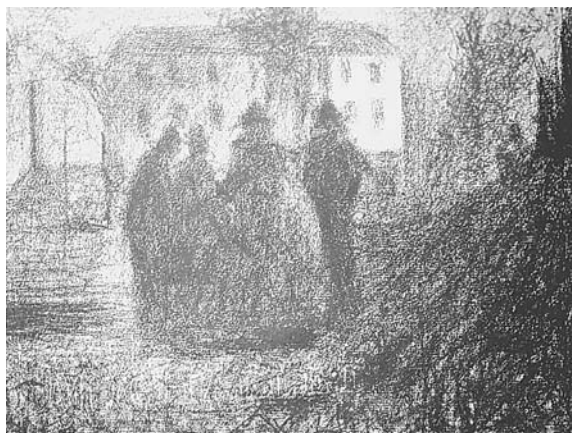
彼らのこうした反権力主義的な行動がシニャック、フェネオンその他、世紀末の芸術家、文学者、知識人の共感を呼んだ可能性は十分あろう。政府の締めつけにもかかわらず、1894年の6月には、ヴァイヤンの減刑の請願を却下したフランス大統領カルノーが、リヨンでイタリアのアナキストによって暗殺された。これらは当時フランスの内外に頻発していたアナキストによる“行為によるプロパガンダ”の一部に過ぎないが、アナキズムがテロリズムと同一視されるようになるのはこの頃からである。こうした状況にしびれを切らした政府は“大罪法”をさらに強化し、かねてからマークしていた不穏分子の一斉検挙に踏み切った。その結果開かれたのが1894年8月の有名な“30人裁判”で、被告の中にはグラヴ、セバスチャン・フォールなど、名うてのアナキストに交じって画家のマクシミリアン・リュース、批評家のフェネオンらも含まれていた（30人の中にはアナキズムと関係ない、微罪による被告も3人ふくまれていたが、マラルメ、ミルボーなどの証言もあり、結局全員証拠不十分として無罪放免された）。確かにスーラはこうした騒動を見ることなく他界しているが、しかしスミスの言うように、スーラが没す

る前の象徴主義者が「アナーキズムとほとんどかわりを持たなかった」か否かについては一考を要する。

「様々な状況からして1886年頃のパリではアナキストと芸術家との間にはまだ密接な連繋はなかった」²⁹⁾としても、スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》が発表されたこの年、デカーズヴィルで発生した鉱山労働者による暴動は「とりわけ、また意識的にアナキスト的なものではなかったが、しかしアナキストにより偉大な革命の前触れとして称えられた」³⁰⁾のであり、この数年前には鉱山の町モンソー＝レ＝ミンで同様の事件が起り、その際、“バンド・ノワール”（黒の一群）と称する反政府的、反教権的なグループが労働者に加担して破壊活動を展開している。「フランスのアナーキズムの歴史でも最も劇的な事件のひとつ」³¹⁾とされるこの暴動にはジャン・グラヴもかかわったが、すでに述べたように1885年にグラヴはジュネーヴの「ル・レヴォルテ」をパリに移してフランスにおけるアナーキズムの拠点を築いている。1889年には「ル・レヴォルテ」に次ぐアナーキズムの重要な機関誌「ル・パール・ペナール」³²⁾がエミール・プージェによって創刊されたが、これは1890年代には芸術家にも積極的な参加を促し、その挿絵を寄稿した画家の中にはシニャック、リュース、クロスなどの新印象派、カミーユ・ピサロの息子のルシアン・ピサロなどがいた。

以上のような状況をスーラが知らないはずはなく、しかもこれらの事件、出来事はスーラ、あるいはシニャックが新印象派の画家として登場してきた頃と合致する。したがってスーラとアナーキズムをつなぐチャンネルを考える時、彼が日頃接していた象徴主義者に限定する必要はなく、スーラがより広い社会的視点からアナーキズムに関心を寄せていた可能性はあろう。問題はその可能性がいかん作品に反映しているか、である。ポール・スミスはスーラの場合、“人と作品”は別と割り切っているが、場末の工場街や労働者、どこことなく“胡散臭い”輩をモチーフとしたデッサン（図2）は、見方によっては彼のアナーキズム的な作品とも言えよう³³⁾。しかしこれらを展開したと思われる本格的な油彩は見当たらないのも事実である。《アニエールの水浴》、《グランド・ジャット島の日曜日の午後》（以下《グランド・ジャット島》と略記）についても様々な解釈があるが、例えば《アニエールの水浴》の背景にある場末の工場地帯はスーラがしばしばデッサンしたアニエール、あるいは

図2 スーラ《工場の
前の人々》、デッ
サン、1883年頃、
パリ、オルセー美
術館



クールブヴォワであり、前景に集まった市民、労働者たちと共に、ここにスーラの“社会的関心”、あるいは労働者とアナーキズムへの関心、共感を読み取ることも可能であろう。しかし、シニャックが言うようにスーラは実際「過渡的な現代の墮落現象に極めて敏感であった」のか？新印象派の熱心な伝道師でもあったシニャックには、初期のマチスが新印象主義に“改宗”したのに気をよくして彼の《豪奢、静寂、逸楽》（1904－05年、パリ、オルセー美術館）の最初の所有者となった。そこまではよかったが、マチスが点描の技法を捨てて平面的な平塗による《生きる喜び》（1906年、バーンズ・コレクション）に転じた時のシニャックの態度の変化が示唆するように³⁴⁾、党派的な意識が強いシニャックが、スーラをあえて“社会批判的”な、アナーキズム寄りの画家に仕立てた可能性は考えられるのである。

サーカスやキャバレーなど、パリの「デカダンな楽しみ」を描いたというスーラの作品が、社会批判的な意図を含むのか、単に風俗画として描いたのかは、同様のテーマを描いたドガやロートレックの場合と同様に即断はできない。スーラが1891年に他界せず、かりにあと5年生きながらえて、さらに先鋭化したアナーキズムを見ていたら、また盟友シニャックの明らかにアナーキズム的な《調和の時代》（後述）を見ていたら、彼の作品になにがしかの変化が生じたという可能性は捨てきれない。ただし、スーラがアナーキズムに多少の関心、共感を抱いていたことは確かとしても、現存する作品で見える限り、例えばナビ派のヴァロッ

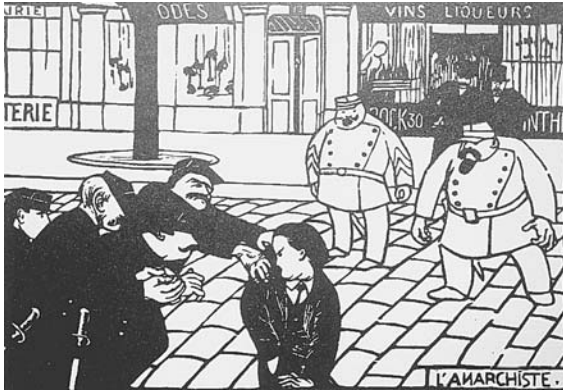


図3 ヴァロットン
《アナキスト》、
1892年、木版画

トンの版画（図3）に見られるようにそれが明らかな形で作品として具体化することはなかった、というのが現時点で言える結論である。しかしこの“結論”にも問題がないわけではない。というのは、これは主として作品の主題、モチーフから引き出された結論であるが、少なくともシニャックによれば、アナキズム的な絵画とはその主題や状況設定にあるのではなく、作者の姿勢、芸術家としての在り方自体にあるからである。

（4）シニャックの視点

「描くべき対象の絵画的な特質から生じる純粋に美的な感動を描いた新印象派の絵は、現代文学にすでに明らかな無意識の社会性を帯びている。フロベール、ゴンクール兄弟、ゾラ、あるいは彼らの追随者たちの、経験された事実にもとづく純粋に文学的な目的をもって書かれた小説のいくつかは、文学性よりも政治的思惑の先行するあらゆる小説よりもはるかに強力に革命的な目的、原理に奉仕しているのである」（シニャック³⁵⁾）。

言うまでもなくシニャックがここで挙げているのは自然主義の作家たち、つまり解剖学者、外科医のように冷静なスタンスでことさらに社会の暗部、恥部を暴露し、あぶり出す作家たちである。そこでは作者自身が声高に主張することはなく、むしろ作者は背景に退き、もっぱら醜悪で苛酷な現実を冷徹に呈示しているだけのように見える。証言はするが

告発はしないとの姿勢であるが、それがシニャックの言うように「純粹に文学的な目的」から出たものか、またこれらの作家の「無意識の社会性」につながるかについては多少の論議が必要と思われる。

シニャックは引用文の後段で社会主義者のブルードンが主張するように「芸術作品に露骨な社会主義的な傾向」を持ち込むことは誤り、としている。ここでいう“傾向”とは“主題”と言い換えてもよいが、シニャックによると芸術における社会的な傾向はクールベ、ミレー、ドーミエとその系譜に連なる画家たちよりむしろ、「純粹な審美主義者に、革命的な気質の芸術家にはるかに強力に、雄弁に見られる」。というのは「彼らは踏みならされた道を遠く外れて、見たものを感じたままに描き、それによってしばしば無意識のうちに古い社会構造に、したたかなつるはしの一撃をくらわせるからである」³⁶⁾。

シニャックはここで“無意識の社会性”を強調しているが、ここで言う無意識とは当時の無意識の哲学、心理学、ましてやこのほぼ10年後に注目を集めはじめたフロイトの無意識とは直接的なかわりはなく、単に“意図せざる”くらいの意味に取るべきであろう。結果的に「純粹な審美主義者」の作品が「古い社会構造に強力なつるはしの一撃をくらわせる」ことになるとしても、それは彼ら自身が最初から意図するところではない、というのがシニャックの主張である。彼の言う“審美主義者”とはたとえばイギリスの審美主義運動の面々や、モロー、ルドン、レヴィ・デュルメル、アレクサンドル・セオンのような世紀末の象徴主義者よりも、声高に社会的主張をしない印象派、新印象派とその周辺の画家、例えばホイスラーあたりを指すものと思われるが、カミーユ・ピサロの長男で、父の影響もあって新印象主義の画家となったルシアン・ピサローもこれに近い見解を表明している。彼によると「“芸術のための芸術”と“社会的芸術”との間に違いはない。真の芸術作品は（作者が望もうと望ままいと）すべて社会的である。なぜならその作者は、彼が自然の光景を前にして感じた非常に生き生きとした感動を同朋たちと分け合うからである」³⁷⁾。

芸術は一種の普遍言語、即ち万人（“同朋たち”）が、社会全体が共有すべき言語であり、したがって社会的である、という論法であるが、これはシニャックの論評が発表された4年後の1895年の「新時代」に掲載されたものであり、そこにシニャックの影響を感じ取ることもできよう。

いずれにも共通しているのは、あからさまに社会批判的、社会主義的、あるいは党派的、プロパガンダ的な芸術に対する慎重な姿勢である。彼らの言う“社会的芸術”とは、主題、様式に関係なく広く社会に広く訴える芸術、民衆にも理解されるような芸術であり、一部の美的エリートのための“象牙の塔”の芸術に対置されるものであろう。

狭い意味での社会的芸術 (social art) とは、いわゆる社会主義的芸術 (socialist art) である。つまり革命的、左翼的、アンチ・ブルジョワ的な芸術であり、多分にイデオロギー的、傾向的な芸術であるが、しかしそれは自由主義的な社会の芸術ではなく、自由な批判を許さない社会主義体制下の芸術である。言い換えればそれは現行の社会の変革をうながすというより、確立された体制の維持に奉仕する芸術といえる。したがってそれは社会的ではあっても、現行の社会体制を批判する芸術ではないし、(体制側からすれば) あってはならない。その典型的な例は、社会主義、あるいはその指導者 (レーニン、スターリンなど) の勝利と正義を、社会主義社会の明るい未来をうたいあげたかつてのソ連邦の絵画、彫刻に見られるが、しかしシニャックはこうした芸術にはおそらく意識的に距離を置いているように見える。彼の作品 (油彩画) で明らかにアナーキスト的なものといえば、彼の最大の作品で、当初《アナーキズムの時代》と題され、後に《調和の時代》と改められた作品 (図4) と、その数年後の《解体する人》 (図5) だけといってよい。前者はその副題ともなっている「黄金時代は過去にではなく未来にある」という、アナーキスト、シャルル・マラートの言葉にも明らかのように、アナーキズムにおける理想主義的な楽園志向をうたいあげたもので、一見したところ当時のアナーキズムの暴力的なイメージからはほど遠い。後者はその主題、内容からしてクールベの有名な《石割り》 (ドレスデン美術館旧蔵、第二次大戦で焼失) 以上に、労働者にかこつけて「古い社会構造に強力なつるはしの一撃をくらわせる」という攻撃的、破壊主義的なメッセージ性が明らかな作品である。

シニャックのグラフィックな作品でも (版画化された上の2点を除けば)、たとえばルシアン・ピサロ (図6)、リュース (図7)、あるいはスタンランにおけるような露骨なまでの社会批判的な作品は皆無に近い。そもそもシニャックがアナーキズムに傾いたのは時代の影響もあるが、アナーキストとしては先輩格だったリュースの影響も大きかった。しか

図4 シニャック《調和の時代》、1894-95年、パリ、モンリュユ市役所

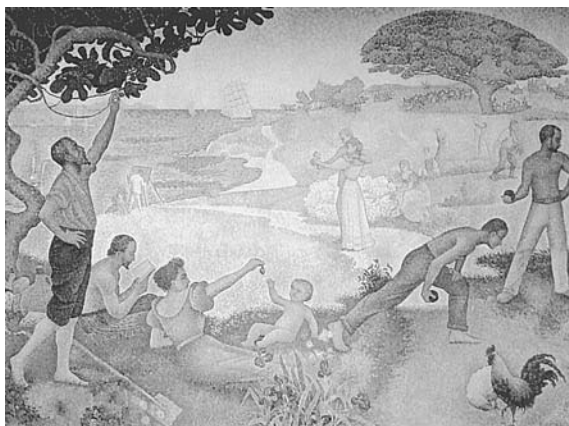


図5 シニャック《解体する人》、1897-99年、ナンシー美術館



しリュースの明らかにアナーキスト的なスタンス、ストレートな社会批判の影響はシニャックにはほとんど見られない。画家としてはリュースの先輩格（年齢的にはリュースの方が5歳年長）、あるいは先導者の自負の強かったシニャックにしてみれば、たとえ主題面に限ってもリュース風に染まることを喜ばなかったからとも考えられるが、また一方、シニャックは当局との危険な対決、摩擦をあえて避けた、言い換えれば穏健派を装った、との見方も可能である。しかしジュール・ヴァレス編集



図6 ルシアン・ピサロ《奴の金袋をぶち割ろうぜ!》(「ル・ペール・ペナル」) 1890年10月19日号



図7 リュース《資本家と労働者》(「ル・ペール・ペナル」) 1891年8月16日号

の社会主義的な「民衆の叫び」(CRI DE PEUPLE) 誌(1887年6月)に発表されたシニャックの公開状は、この頃彼がすでに危険なアナーキストとして当局の監視下にあったことを明らかにしている。この年、彼は

オーリヤック（オーヴェルニュ地方カンタル県の町）に滞在しているが、シニャックはこの滞在に関して「県当局は私がプロイセンのスパイであるかのごとく警察に通報したところで、私は厳しく監視されています。（……）しかし私が当地に滞在するのは、この地方にはまったく存在しない要塞の見取り図のためでなく、プロム・デュ・カンタルとピュイ・グリオンの（風景の＝筆者補足）移ろいやすい乳白色をカンヴァスに描きとめるためです」³⁸⁾と弁明している。

こよなく海を愛したシニャックに対し、知人のジャン・アジャルベールが彼に山の魅力を知ってもらおうとオーヴェルニュ地方の山地（いわゆる Massif Central）に彼を招いたのが事の発端であるが、この年の6月、「警察は（シニャックの）これらの見慣れない絵に不信感を抱いた。（……）ポール・シニャックは疑り深い当局に釈明をしなければならなかった」³⁹⁾。ここでシニャックが描いた風景（図8）はおおよそ政治的、社会批判的余韻を含まない、純粋な風景であり、作品の政治的意図を全面否定した彼の公開状は額面通りに受け取っても問題ないように思われる。しかしD. ショルツによると当時のオーリヤックは労働者の動きが不穏な町で、この頃大規模な鉱山労働者の暴動のあったデカーズヴィルからも遠くなく、パリからやって来た「胡散臭いよそ者が、この社会的に爆発寸前の地方を徘徊していたとすれば、治安当局が彼になお一層警戒の目を光らせたとしても不思議はない。シニャックは明らかに、彼が言うような“罪のない”画家ではなかった。この頃の彼が政治的な活動に参加してなかったとしても、彼はパリでリュースのような徹底したアナキストと交流があったし、純粋に芸術的な動機からこれほどに緊張

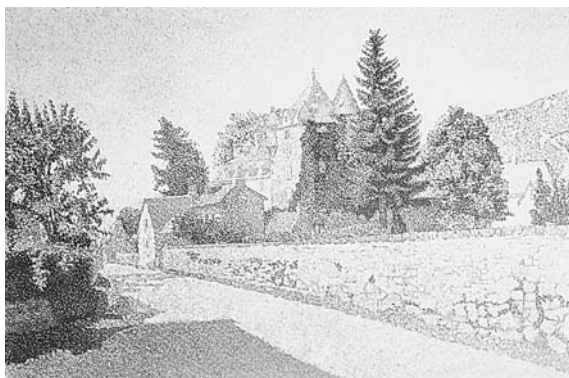


図8 シニャック《コンブラ＝ル＝シャトー（オーヴェルニュ地方）の風景》、1887年、リエージュ近代美術館

感をはらんだ場所を休暇の目的地に選ぶこともほとんどあり得ないことである」⁴⁰⁾。

以上を総合すれば、新印象主義グループ、あるいはアンデパンダン協会が発足した1884-1886年頃にはシニャックは少なくとも心情的にはアナーキストであったと言えるが、スーラの場合と同様、問題はそれがいかに彼の作品に反映しているか、あるいはいないか、である。この頃のシニャックの作品の大半はパリかパリ近郊の風景であるが、このうち、《クリシーのガスタンク》(1886年、メルボルン、ナショナル・ギャラリー・オブ・ヴィクトリア)と、これのヴァリエーションともいえるべき《ピュイ・ベルタンの小路》(図9)は荒涼とした都会風景であり、特に後者は貧しい母子とホームレス風の男を配しており、その社会性が注目される。《調和の時代》、《解体する人びと》に加え、これらにアナーキズムの気配を感じとることも可能であろう。いずれにせよ、シニャックが芸術の社会性、あるいは社会的使命を強く意識していたことはこれまで引用した彼の言葉からも明らかであるが、芸術における社会性、あるいは“社会的芸術”とは当時盛んに論議されたテーマであり、1890年代を中心とするシニャックの芸術をこうしたコンテクストから見直すことも必要であろう。

(5) 社会的芸術

社会的芸術とは一般的な意味では社会にコミットした芸術、社会的な諸問題、是正すべき現実(たとえば貧困、犯罪、労働問題、女性の解



図9 シニャック《ベルタンの小路、クリシー》、1886年、所在不明

放)を取り上げた芸術と解され、芸術家が意図する、しないにかかわらず社会批判的、問題提起的な性格をもつものとされる。その際の社会とは芸術家と同時代の社会であり、たとえば古代の奴隷社会を描いた歴史画はここでは問題にならない。静物画、肖像画、風景画も社会的芸術には適さないジャンルと言える。時代の風俗習慣、庶民の生活を描いた風俗画は17世紀のヤン・ステーン、18世紀のホガース、版画家のギルレイ、クルイクシャンクなどの例に見られるように風刺的、教訓的、社会批判的な性格を帯びることがある。農民、労働者などを取り上げたミレー、クールベ、ドーミエなどの作品は、作者の意図はどうあれ、明らかな社会性を帯びており、そうした視点からの同時代の解釈、批評も当然あったが、世紀末に論議された社会的芸術とはこうした伝統を踏まえながらも、より新しい、あるいは別の視点からとらえ直されたものであった。

芸術における社会性の問題をテーマとして取り上げた最初の人、最初にみずから“アナーキスト”を名乗ったピエール・ジョゼフ・ブルードン(1809-1865)であるが、『芸術の原理とその社会的目的』(1865)の著者ブルードンにとって芸術とは「社会の表現」であり、これに對置されるのは、芸術家の私的、個人的な感情、感性の表現であるロマン主義的な“芸術のための芸術”、言い換えればその社会性、批判性の欠如ゆえ推奨に値しない芸術であった。

ブルードンにおける“社会的芸術”対“芸術のための芸術”という基本的な対立の図式は、世紀末を迎えてもそのまま生きている。象徴主義の批評家ギュスターヴ・カーンは「社会的芸術と芸術のための芸術」と題するエッセーで両者を定義することの難しさを認めた上で「美しい夢を、人々が美、肉体的な美、造形的な美、彫刻的な美(……)と呼ぶものに専念するすべての芸術家は、芸術のための芸術を實踐しているのである。(……)主張したり、道徳的な訓示を垂れたり、手本を示したり、実際的なアドバイスなどしないすべての芸術家は芸術のための芸術の忠実な友である」⁴¹⁾。一方、社会的芸術とは対象を「明確に描写し、細部にこだわり、何かを訴え、教訓的なストーリーを、民衆への語りかけを、プロパガンダを芸術に持ち込む」⁴²⁾芸術である。こうした社会的芸術を生む背景にあるのは、またこれ以前の社会的芸術の背景と異なるのは「社会主義という新勢力であり、アナーキズム思想の普及であり、理想主義的な社会的芸術への架け橋ともなったウィリアム・モリスの信奉者に馴

染み深い美しいユートピアの存在である」⁴³⁾。

“理想主義的な社会的芸術”の代表的な例とも言えるのが、シニャックの《調和の時代》に他ならないが、カーン自身はここで一方を肯定し、他方を否定するという姿勢は取らない。常識的には象徴主義とは詩であれ絵画であれ、大衆的、民衆的なレベルからは多かれ少なかれ隔たった少数派の芸術であり、社会的、人道的な問題には関心うすく、エリート的な“象牙の塔”に引きこもった“純粹芸術”、芸術至上主義と見られている。象徴主義は社会的芸術に対立すると言ってもよいが、しかし、ロバート・ゴールドウォーターの言葉を借りれば、「これ（＝芸術至上主義）と対立的な流れは、特に1890年代には（象徴派内部にも＝千足満足）あった。当時の不幸な現実、その卑俗さと不公平（象徴主義者の何人かは貧しさのなんたるかを知っていた）ゆえに、象徴派の多くの作家たちは、多くの場合言葉により、しかし時には行動により、政治的な改革派、革命派と同調した」⁴⁴⁾。

すでに述べたように、象徴派とアナーキズムは反権威主義と自由主義を媒介として相互に接近したが、アナキストの目線の先には“解放された”民衆、労働者が等しく芸術を、美を享受する理想社会があった。シニャックの《調和の時代》はまさにそうしたヴィジョンを先取りしたものであるが、社会的芸術、言い換えれば開かれた、万人のための芸術に理解を示し、その実現に努力したのはフランスよりもむしろベルギーの象徴派であった。

ベルギー労働党の本部として建設されたヴィクトル・オルタの“人民館”（Maison de Peuple）はアール・ヌーヴォー建築の傑作として知られる（第二次大戦後に取り壊し）。これは本来は党の本部であるが、その内部に党首のエミール・ヴァンデルヴェルドの音頭により創設された“芸術部門”は、今でいうカルチャー・センター、あるいは成人学校的な役割も果たしていた。労働者、一般市民のためにそこに設けられた講座は文学、美術、音楽など各分野にわたり、演奏会、朗読会、講演会も頻繁に開かれた。詩人のヴェルハーラン、画家のクノップフもこの講師として活動したが、言うまでもなく2人はベルギー象徴派の中心的存在である。

フランスのアンデパンダン協会と同じ1884年にベルギーで結成された“20人会”（LES VINGT）はアカデミックな芸術に対する新しい芸術を標

榜したが、その中心にあったのがクノップフ、アンソールなど、ベルギー象徴派であった。このグループはまたセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、ロートレックなど、フランスでもまだ十分認められていなかった画家たちを積極的に紹介したが、特に新印象派については作品に加え、スーラ、シニャック自身をブリュッセルに招くなど、フランス以外で彼らの作品が展示された最初の国となった。20人会のメンバーであったレイセルベルヘ、オランダ人のトーロップなどはその影響で点描主義に宗旨替えし、結果的に20人会、というよりベルギー自体がフランスに次ぐ“新印象派大国”となった⁴⁵⁾。20人会は1893年に解散し、同じ年に“自由美学”として再出発したが、1895年にパリで展示された後、1896年には早くもシニャックの《調和の時代》がこのグループ展に出品された。

“20人会”の象徴主義者の中でもとりわけ社会批判的、風刺的ニュアンスの強い作品で知られるアンソールの超大作《1889年のキリストのブリュッセル入城》(図10)は、象徴主義的かつ社会主義的、アナーキズム的なメッセージ性をたたえた作品として注目に値するが、画面上部の横断幕のような部分には“VIVE LA SOCIALE”(社会主義共和国万歳)と大書されている。芸術の社会性に対するアンソールの関心の程をうかがわせるが、社会主義先進国だった当時のベルギーではウジェーヌ・ラールマン、レオン・フレデリック、彫刻家で絵も描いたコンスタンタン・ムーニエなどが貧しい炭坑・都市労働者、身寄りのない老人、ストライキなど、極めて社会性の高い作品を残している。これらの作品の言わんとするところは誰の目にも明らかであるが、しかしシニャックにとっては(おそらくこれらの作品をベルギーで見っていたと思われるが)この種の“社会的芸術”は“発言する絵画”としての性格をあまりにも露わに



図10 アンソール
《1889年のキリスト
のブリュッセル
入城》、1888-89
年、マリブ(カリ
フォルニア)、
ポール・ゲッティ
美術館

していると映ったようである。彼がこれらの作品に沈黙を守っていることは、その現われであろう。しかし“芸術を万人の手に”、民衆にも理解できる芸術を、というベルギーのアナーキズム、社会主義寄りの芸術家たちの理想に彼が大いに共感を覚えたことは想像に難くない。この点でシニャックおよびベルギーの画家たちの理想は、一般市民、労働者レベルでの生活と芸術の一体化を訴えたヴァン・ド・ヴェルドその他のアール・ヌーヴォーの芸術家のそれと接点をもつことになる。優美な装飾性で知られるアール・ヌーヴォーが当時、“社会的芸術”とも呼ばれた所以である。人民館の“芸術部門”はある意味では労働者のための美的教育センターとも言えたが、シニャックも『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派まで』の最終章を「目の教育」に割いている。彼によると「フランス人は芸術におけるすべての新しさに抵抗し、色彩に対しては理解がないだけでなく反感をもっている」⁴⁶⁾。シニャックによると新印象派とはかつてのドラクロワ、印象派の系譜に連なる輝かしい色彩の芸術であるが、まさにそれゆえにフランスでは理解されず、様々に批判されている。しかし“目の教育”が進めば「人々はいつの日か、新印象派は色彩の伝統の現代における代表であることを理解するだろう」⁴⁷⁾と結んでいる。いささか我田引水的なところはあがるが、芸術が万人のものとなる条件として民衆、労働者の美的教育の意義を重く見ていた点は注目に値しよう⁴⁸⁾。アナーキズムのうねりと歩調を合わせるように1890年代に社会的芸術に対する関心は一層の広がりや深まりを見せたが、その最初の現われが1889年に批評家のアドルフ・タバランを中心として設立された、その名も“社会的芸術クラブ”(Club de l'Art Social)であった。アナーキストのジャン・グラヴ、エミール・プージェ、かつてのパリ・コンミュンの女闘士だったルイズ・ミシェルなどに加え、作家のリュシアン・デカーヴ、アジャルベールらアナーキズムのシンパの作家が中心となったグループで、「社会主義評論」誌のオフィスで週1回の会合を開いて、“民衆のための芸術”の普及をめざした。グループ自体はさしたる成果を生むことなく約1年で解散しているが、しかしそのメンバーにピサロ、ロダンなどが含まれていたことは注目に値しよう。

注

- 1) P. SIGNAC: *D'EUGENE DELACROIX AU NEO-IMPRESSIONNISME*,

- Paris, 1978(preface by F.Cachin, first edition 1899)
- 2) 山梨俊夫氏の「新印象派とアナキズム」(「神奈川県立美術館年報」、1982年、3-32頁)は論点をシニャックに限定していないが、我が国におけるこの方面の先駆的な研究として特筆される。
 - 3) F.CACHIN: *SIGNAC: CATALOGUE RAISONNE DE L'ŒUVRE PEINT*, Paris, 2000. ここには1881年から1934年にいたる611点の油彩作品が掲載されている。
 - 4) *SIGNAC ET LA LIBERATION DE LA COULEUR: DE MATISSE A MONDRIAN*, Münster, Grenoble, Weimar, 1996-1997
 - 5) *POINTILISMUS: AUF DEN SPUREN VON GEORGES SEURAT*, Köln & Lausanne, 1997-1998
 - 6) *SIGNAC 1863-1935*, Paris, Grand Palais, 2001
 - 7) *P. SIGNAC*, Fondation Pierre Giannada, Martigny, Suisse, 2003
 - 8) *LE NEO-IMPRESSIONNISME: DE SEURAT A PAUL KLEE*, Paris, Musée d'Orsay, 2005
 - 9) 欧米では“Puvvis”(ビュヴィ)と呼ぶのが慣例であるが、日本では“シャヴァンヌ”が慣用となっているので、ここでもこれにならう。
 - 10) 言うまでもなくこの美術館はオッテルローのクレラー＝ミュラー美術館と共にゴッホ芸術の殿堂であるが、おそらく館長の دونالد・デ・レーウ氏(当時)の方針もあり、カルロス・シュワーベの有名な《百合の聖母》の購入に象徴されるように、ゴッホと同時代の象徴主義芸術にも関心深く、このシャヴァンヌ展もその流れの中で開催されたものと思われる。
 - 11) *FROM PUVIS DE CHAVANNES TO MATISSE AND PICASSO: TOWARD MODERN ART*, Venice, 2002
 - 12) Jennifer L. SHAW: *DREAM STATES: PUVIS DE CHAVANNES, MODERNISM, AND THE FANTASY OF FRANCE*, Yale U.P., 2002
 - 13) Anne DISTEL: *SIGNAC: AU TEMPS D'HARMONIE*, Paris, 2001, p.15
 - 14) 「アナーキスト全般、とりわけキリスト教徒のアナーキストはアナーキズムとイエスの教えとの間に一種の共通点を見出している。(……)あるアナーキストによると『アナーキズムの真の創始者はキリストであり、(……)最初のアナーキストの社会はキリストの使徒たちのそれである』」(Jean MAITRON: *LE MOUVEMENT ANARCHISTE EN FRANCE DES ORIGINES A 1914*, vol. I, Paris, 1975, p.251)
 - 15) フェリックス・フェネオンの1886年のアンデパンダン展評によれば、シニャックが「新しいタッチ(=点描の技法)をシステムティックかつ明らかに」使いはじめるのは1884年ではなく、1886年のアンデパンダン展に出品された《帽子作りの女たち》(カシャン、カタログ・レズネ、no.111, p.171)である。
 - 16) MAITRON: op. cit. vol.I, p.480
 - 17) レミ・ド・グールモン『仮面の書』(及川茂訳)、国書刊行会、1984年、p.12

- 18) グールモン、前掲書、p.16
- 19) Gustave KAHN: *SYMBOLISTES ET DECADANTS*, Genève, 1977 (reprint of 1902 edition), p.314
- 20) Eugenia W. HERBERT: *THE ARTIST AND SOCIAL REFORM: FRANCE AND BELGIUM, 1885-1898*, Yale University Press, 1961, p.59
- 21) KAHN, op. cit. P. 54
- 22) E. HERBERT, op. cit. p. 59
- 23) スーラによると「我々（＝新印象主義者）の数が増えれば増えるほど、我々のオリジナリティーは減じる。あらゆる人々がこの技法を実践するような日が来れば、その価値はなきに等しく、我々はすでにある何かを新たに探すことになろう」、(Sophie MONNERET: *L'IMPRESSIONNISME ET SON EPOQUE*, vol. I, p. 873)
- 24) P. SIGNAC: "IMPRESSIONNISTES ET RÉVOLUTIONNAIRES", *LA RÉVOLTE*, June, pp.3-4, 1891. ただしここにはシニャックの署名はなく、署名代わりに「我々はこの評論を印象派のある同志 (un camarade) から受取った」という編集者の註がついている。この評論自体も「VARIETES」(雑)の部に入られている。通常は自己主張の強いシニャックがあえて匿名を選んだのは、この一文が比較的短いとか、まして内容が軽いといった理由ではなく、後に本文中でふれるようにアナキストとしての自分を表立てたくないとの思いからととれる。なおこの論評の一部は *BURLINGTON MAGAZINE* (1960, November, pp.473-482), Prentice-Hall社の"SOURCES & DOCUMENTS"シリーズの *IMPRESSIONISM AND POST-IMPRESSIONISM 1874-1904*, pp.124-125にも再録されている。ちなみに、背徳的な小説で知られるレチフ・ド・ラ・ブルトンヌ (1734-1806) は『墮落農民』(*PAYSAN PEVERTI*, 1776) で、シニャックを予告するかののように、共産主義的な農村の小さな共同体を提唱する一方、都会を「墮落とあらゆる倒錯の場」と見て、農民を都会の娯楽から遠ざけようとした。Georges JEAN: *VOYAGES EN UTOPIE*, Paris, 1994, p. 62参照。
- 25) M.F. ZIMMERMANN: *SEURAT, SEIN WERK UND DIE KUNSTTHEORETISCHE DEBATTE SEINER ZEIT*, Antwerp, 1991, p. 327
- 26) John REWALD: *SEURAT*, Paris, 1948, p. 94
- 27) Paul SMITH: *SEURAT AND THE AVANT-GARDE*, Yale U.P., 1997, p. 97
- 28) George WOODCOCK: *ANARCHISM*, London, 1963, p. 294によると、「この法律の厳格な適用により、アナキズム運動は少なくとも地下に潜伏することになった。しかしこれは政府の望むところであった」。つまり、取り締まりの対象はこの法律を機に直接的な暴力行為（テロリズム）から、出版活動、集会などによるアナキズム運動に向かい、1894年には「ル・ペール・ベナール」、「ラ・レヴォルト」などが休刊に追い込まれた。註24で、シニャックの論評が匿名であったことを指摘したが、この論評が出た

のは「大罪法」成立の数年前のことである。

- 29) Dieter SCHOLZ: *PINSEL UND DOLCH: ANARCHISTISCHE IDEEN IN KUNST UND KUNSTTHEORIE 1840-1920*, Berlin, 1999, p.104
- 30) MAITRON, op. cit. I, p. 176
- 31) WOODCOCK, op. cit. p. 282
- 32) D. ショルツによるとこの名称 (*LE PERE PEINARD*) は、ジャン・グラエヴの極めてまっとうな誌名「*Le Révolte*」(反乱者)の逆を行こうとしている。というのは“etre Peinard”が“仕事もせずにのんびりする”、“ぶらぶらする”を意味するところから、“Père Peinard”は“のんきな父さん”とも訳せるからである。両者の論調、あるいは語調も対照的で、グラエヴのそれが知識人向けの、いわば正統派であるのに対し、ブージュのそれは文学的素養のない労働者、職人を意識してことさらに粗野で俗語調の、いわばべらんめえ調で、資本家や政府の横暴について容赦なくまくしたてる趣があった。D. SCHOLZ: op. cit. p. 113ff. 参照。
- 33) John RUSSEL: *SEURAT*, London, 1965, p.84は、これ(図2)は「スーラの最も神秘的なデッサンのひとつ」で、そこで外套を着て帽子をかぶって立ち話をする男たちは「ストライキのリーダーか、サボタージュ(いわゆる職場放棄ではなく、工場施設などの破壊活動)をするアナーキストたち」のいずれかであろうと想像している。
- 34) 《生きる喜び》がアンデパンダン展に出品された1906年の、シニャックから画家アングラン宛の書簡によると、「マチスの作品は今まではいいと思ってましたが、今はすっかりおかしくなっているように思われます。(幅が) 2メートル50センチのカンヴァスに、彼は何人かの奇妙な人物を親指ほどの太さの線で囲んでいます。その後彼は画面全体を一樣な、はっきりした色調でおおいました。これらは純粹といえはいえませんが、いかにも趣味の悪いものです。(……) ああ、これらのバラ色の肌の色。(……) それは“絵具、ニス、家庭用品”の店の色とりどりの店頭を思わせます」。これに飽き足らないシニャックは画家たちが集まるカフェでマチスに公然と喧嘩まで売ったという。シニャックの激情的な性格の一端をうかがわせるエピソードではある。Alfred BARR, Jr.: *MATISSE: HIS ART AND HIS PUBLIC*, New York, 1974, p. 82参照。
- 35) SIGNAC, op. cit. (note 24), p. 4
- 36) ibid. p. 4
- 37) Helene LOUCOUVEY: “LE NEO-IMPRESSIONNISME ET L'ANARCHISME DANS LA FRANCE FIN-DE-SIECLE”, *SERMENTS DES HORACE, REVUE D'ART INTERNATIONALE*, no. 1, 1988-89, p.93
- 38) H. LOUCOUVEY: op. cit. p. 89
- 39) F. CACHIN: op. cit. (note 3), p. 354
- 40) D. SCHOLZ, op. cit. p. 152
- 41) G. KAHN, op. cit. p. 299

- 42) G. KAHN, op. cit. p. 302
- 43) G. KAHN: op. cit. p. 296
- 44) ROBERT GOLDWATER: *SYMBOLISM*, New York, 1979, pp. 71
- 45) ベルギーにおけるシニャックおよび新印象派の受容についての比較的アクセスしやすい文献としては、1997年にパリのグラン・パレとガンの市立美術館で開催された大展覧会、“PARIS-BRUXELLES, BRUXELLES-PARIS”のカタログ (p.194ff.) が挙げられる。なお、ベルギーの社会主義的風土に共感をおぼえたシニャックは、《調和の時代》をヴィクトル・オルタの設計になる人民館 (MAISON DE PEUPLE) に寄贈しようとしたが、実現しなかった。
- 46) P. SIGNAC: op. cit. (注 1), p.143
- 47) SIGNAC, op. cit. p. 155
- 48) こうした風潮に呼応するかのように、生活と芸術の一体化を、あるいは民衆にも開放された芸術をモットーとしたアール・ヌーヴォーも、時に“社会的芸術”と呼ばれたが、日ごろ芸術とは縁遠い労働者、職人なども芸術を理解し、鑑賞できるようにとの理念から、弁護士のエドモン・ブノワ＝レヴィは1894年、パリに「民衆のための芸術協会」を設立した。その理想に共鳴し、何人かのアール・ヌーヴォーの芸術家はそのメンバーとなったが、ミュシャもその1人で、1897年にはスライドによる美術鑑賞、美術講座のためのポスターをデザインしている